



ДЖАЛЯЛЬ ТУФИК

МЕТАФИЗИКА
НЕ-МЕРТВЫХ
В КИНО

JALAL TOUFIC

AN UNEASY ESSAY
ON THE UNDEAD IN FILM

Джаляль Тоуфик

Метафизика не-мертвых в кино

2022

УДК 128/129:778.5
ББК 87.21+85.37

Тоуфик Д.

Метафизика не-мертвых в кино / Д. Тоуфик — 2022

ISBN 978-5-00165-425-4

Автор книги, мало известный иному читателю кроме англоязычного, в этой книге, в оригинале называющейся (*Vampires*), на примерах из вампирского и не только кинематографа предлагает с ним рассмотреть устройство самой всеобщей и таинственной сферы жизни – смерти. Немертвые, будучи запечатлены на плёнку, позволяют охарактеризовать себя и выводить некоторые закономерности, что делает настоящий труд истинным исследованием. Исследованием непростым как для автора, так и для читателя, который скорее всего воспримет результаты скептически. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 128/129:778.5

ББК 87.21+85.37

ISBN 978-5-00165-425-4

© Тоуфик Д., 2022

Содержание

Задавая тональность (от переводчика)	6
Preword by translator	7
Введение к первому изданию (postmortem)	9
Кто Будет Предупреждать Нас О Предупреждении?	11
Ложные Пороги и Воображаемые Линии	12
Очарованная Неподвижность и Квантовое Туннелирование	15
Зазоры	18
Провалы	20
Памятные случаи	24
Чувствительность к начальным / конечным условиям	25
Сквозь Неотражающее Стекло	26
То, Что Не Походит на Меня Выглядит В Точности Как Я/То, Что	28
Выглядит В Точности Как Я Не Напоминает Меня	
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Джаляль Тоуфик

Метафизика не-мертвых в кино

In memory of the amnesiac Jalal Toufic (not that he no longer exists, but that he was/is dead/undead then/now)

В память об амнезийном Джалале Тоуфике (не оттого, что он уже не существует, но так как он был/есть мёртв/не-мёртв тогда/сейчас)

JALAL TDUFIC

AN UNEASY ESSAY
ON THE UNDEAD
IN EIUNI

@biblioclub: Издание зарегистрировано ИД «Директ-Медиа» в российских и международных сервисах книгоиздательской продукции: РИНЦ, DataCite (DOI), Книжной палате РФ



© Дж. Тоуфик, 2022

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2022

Задавая тональность (от переводчика)

Бесстрашные убийцы вампиров пожалуй мой любимый фильм о вампирах. Зная его до знакомства с книгой, которая каким-то образом попала к ты (я), должен отметить похвальную отважность героев и неуёмную лиричность режиссёрского гения. На примере столь опасного мероприятия как отправление в вампирское логово, туда где может произойти что угодно в силу непредсказуемости и нелогичности поведения тех, кто обозначен как вампир, их неозабоченности законами физики и биологии, неозадаченности банальной физиологией, знакомой нам с тех лет, когда проще было сказать что я устал чем что мне лень...

Предисловие переводчика не каждый раз объясняет книгу. Перевод книги это дело, в котором нет места личным переживаниям. Переводчик отдаёт себя на откуп автору, ненадолго. Мы знаем, что нет такой книги, которая не поддавалась бы переводу отчасти частично. Русский язык принимает англо-арабскую языковую плазму, написанную о мирах, с которыми стоит знакомиться ради любопытства, как некоторую фантазмагорию, не так удачно соответствующую народным требованиям и публичным ожиданиям как простая формула «Здесь лежит» в английском, интерпретированном через призму арабского синтаксиса. НЕ только кино, но также однако театр и музей должны найти своего почитателя со стороны традиционно невосприимчивых к закадровой музыке зрителей. ^Если есть искусство более точно имитирующее реальность, чем кинематограф, то где было оно когда сия работа была осуществляема...

Prelude by translator

(VAMpires). uneasy? Not sure the word is correct, why to translate it?

It seems no person believes in vampires nowadays. And we don't know who could fear them properly as visible is shown on screen with widest spectra possible. What is on screen now? EPIDEMIC by Lars von Trier. The way to watch a movie may vary from point to point. Some say cinema is emotional path a spectator goes in associations with what sees. Some say black and white should be prohibited. Some say cinema is dead as everyone on screen does not exist in the cinemahall. This «uneasy essay on undead in film» (take care on changing film into cinema) was written in specific mood. Only one who would like to understand author's view on cinema should pass the whole book and even then we cannot guarantee anything will be reached. As written inside many specific conditions should be appointed to meet the vampire. And as author ceases to mention the real director has a vampiric nature as well as a cameraman should feel undead while working. Speculative realism and sociology of non-humans (actor-web theory) as well as other contemporary developing popular theories are far from revealing what is going on really on the planet Earth. Still EPIDEMIC on screen. Cinema as place where to write... Written on confidential meeting with the one whom suppose undead.

Strongly not recommended to read the book as guide to specific cinema. You'll find vampyric any cinema good enough to be watched. Even when on screen there is only something boring, intercut or static paysage panorame, one should ask who sees it, as camera is also an object with its characteristics. The Vampires book is only the reason to think «am I watching cinema right or should left it?» and the one answering is writing this text. Was it difficult to translate Jalal Toufic? Definitely. Definitely uncertainly. What is «died before dying» as someone states in his biography on jalaltoufic.com? Just an original formulae for difficulties during finding a pathway through the labyrinth a reader should leave (*impossible*) (**impossible?**) to create an independent meaning on this book, to «ander-stand» it (german roots of Hegel makes his language intranslatable to russian without loss of meaning. Written in english by arabian author, Vampires need strong editing by linguists in their fictional parts). Moving or static, long or short, objective or subjective, a shot in movie (as well as in cinema) is made on film. Contemporal cipher cinema is also undoubtedly possibly containing same «magic», we don't know. Almost every cinema in the Vampires book as it is written in early 1990th and only second edition came in 2003, is film-based. Rare unciphered pieces described. The idea may come to a reader there is no such a movies – believe there is no. EPIDEMIC on screen. Is this movie vampiric? Who knows... Hero (dubled): «сначала загорелся собор потом пламя перебросилось на здание университета затем охватило музей где разместилось временное правительство... они укрылись в библиотеке». To give you a definition of a vampyric movie I should at first describe them in terms of «contain either... or...». 1) shots which may be interpreted as points of view (pov) of someone previously or consequently on screen; 2) a combination of shots in different timelocations which attributed by spectator to one diegetic movement (fast relocation); 3) aftertaste you feel before the seance as you've been on screen and know nothing will surprise you.

Only one ready to accomplish his/her system by ready-to-use «buildup» will be visited by specific hunters the book does not teach to create as others his books maybe do. Arabic syntaxis in english words are hard to understand while uneasy to revert to *русский*, so let article in preword be as such and noone will proof it is not received telepathically.

February 2021

Автор выражает благодарность:

“Намра Street Project” 17–27 ноября 2000 г Бейрут, Ливан
Акрам Заатари

Махмуд Ходжейдж

Fādī al-ʿAbdallāh

Музей Джебрана в Бишари, Ливан, за акварель Халиля Джебрана 1923 года

L'Harmattan за фотографию Дмитрия Бальтерманца Arab Image Foundation (AIF)

Джордж Кваша

Самая милосердная вещь в мире, я думаю, – невозможность человеческого ума соотнести все его содержимое. Мы живем на спокойном острове неведения в окружении черных морей бесконечности, и это не значило, что мы должны отправляться в дальнейшее плавание. Науки, каждая тянущая в своем направлении, до сих пор вредили нам мало; но однажды составление из кусочков разобщенного знания приоткроет столь ужасающие перспективы реальности и нашего устрашающего положения в ней, что мы либо станем помешанными от этого откровения, либо сбежим от мертвенного света в умиротворенность и безопасность новой темной эры.

Г. Ф. Лавкрафт

Зов Ктулху

Введение к первому изданию (postmortem)

Когда я пишу введение по окончании этой книги, моя память возвращается назад ко мне, так что сейчас я могу дать некоторые указания: в какой контекст ее поместить.

Писать о вампирах в 1992? Да. Фильмы и новеллы о вампирах снова в моде (Коппола, *Дракула Брэма Стокера...*), но должно спросить: почему о вампирах сейчас, по какому совпадению? Как случилось, что то, что действует в модальности слишком-позднего и слишком-раннего пишется прямо сейчас, когда это стало модным? И разве не является характеристикой телепатии то, что она достигает модальности настоящего через некое слишком позднее слишком раннего или некое слишком раннее слишком позднего?

Писать о вампирах сейчас, после афористичной первой книги *Distracted* (1991)? Содействовала ли свобода ассоциаций, позволенная афористичным, будущему клинамену к телепатическому, к тому, что основывает господство свободных ассоциаций? Афористичное – то, что может привести некто к телепатическому, но также то, что позволит ему устоять перед ним, поскольку афористичное – то, что внедряется. В случае неафористичного, любое состояние есть транзикация к тому, что следует за ним, исчезает, внедрено в то, что ведет к нему; но в случае афористичного состояние – не некая фаза, не некая транзикация. Посему *Distracted* симультанна с (*Вампиры*), не перевернута ею, и оттого вынуждена иметь дело с лабиринтоидной темпоральностью. Поскольку афористичная *Distracted* уже устойчива сама к себе, она может противостоять и своему дублю. Но (*Вампиры*) тоже устойчивы, другим способом, по-плохому, дешево: почему *Distracted* и через девять месяцев после публикации все еще предстояло получить свой первый обзор? Почему через несколько месяцев после публикации можно найти только полдюжины копий ее в районе Чикаго? Оттого ли так, что телепатическое действие между ней и (*Вампиры*) может быть уменьшено при сближении *совпадений* этих двух книг? В таком случае обзоры на нее появятся и она шире разойдется только ко времени когда (*Вампиры*) будет опубликована.

Писать о вампирах на данной стадии истории? Победы человечество смерть – а, определенно, мы движемся в этом направлении, асимптотически ли, нет – и его вдруг осенило бы, что атрибуты смерти, или стилизация, или пародия на нее стали заметными гранями жизни, например:

– Виртуальное тело в виртуальных мирах: разновидность астрального тела. Воздействуя на этот образ ты воздействуешь на материальное тело, оборудованное сенсорами, в другом местоположении: возвращение к магии образа.

– Умное оружие, которое нацеливается на свои мишени самостоятельно; умные машины; умные дома, где только «будильник зазвенел поутру, занавески открылись, душ начался, кофе заваривается»¹ и где двери открываются сами собой при приближении кого-либо. Эти умные объекты приводят к мысли о дверях, которые открываются сами собой в фильмах о вампирах. Будем ли мы тогда в гипнагогическом мире?

Менее убойчивая организация содержимого (*Вампиры*) служила воздержанию от ограничения более свободной, более широко ранжированной ассоциации, которая имеет место в реакции на подпороговые стимулы или на стимулы, направленные на подавляемый сенсорный канал (как в бинокулярной конкуренции (Binocular rivalry)): «В эксперименте Дж. Элисон испытуемые сообщали об изменениях нейтрального лица когда на него подпорогово накладывали слова ‘грустный’ и ‘счастливый’: некоторые испытуемые должны были делать это, стараясь включать только вещи, увязанные и укладываемые вместе... в то время как другую группу попросили быть свободными и развязными... делать это в свободной ассоциативной манере... эксперимент показал, что когнитивная структура, допускающая меньше логических, меньше дифференцированных элементов, в большей степени позволяет встраивание новых

стимулов.”² Но тогда почему не попытаться организовать (*Вампиры*) плотнее, раз выгода от свободной организации была достигнута? Потому, что поддержание фрагментированного и несвязного обеспечивает то, что более странные, менее вероятные идеи и связи не отменены: последовательность использования больших временных интервалов такова, что большинство, если не все флуктуации в образах и восприятиях, отменены; некто заканчивает тем, что грубо приближается к тому, что есть нормальное восприятие. Одна из опасностей стадии редактирования такова, что когда кто-то более и более пропитываем нормальным состоянием, он все больше соблазняется избавиться от всех ошибок; тогда как в идеале должно случиться избавление от многих иллюзий, поскольку они усиливают необходимость нереального, внедряя на их местах ошибки, которые разбивают необходимость и реального, и нереального. Потому-то редактирование должно остановить до того, как его окончание утерется в нормальном состоянии. Продолжать до полного завершения книги значит уже адресовывать себя исключительно к живым, тем кто в нормальных состояниях.³ Таков закон (*Вампиров*): должно жертвенно прервать процессы, пока не будет достигнута точка когда становится ясным, что неоконченной занятости нет, той точки, где некто чувствует: то, что другие полагают препятствием, не препятствует чему-либо. Такое препятствие таково не из-за бытия в скором времени (*Рассеянным*) и отличается от афористического, находимого, например, в *Distracted*: “[Афоризму] препятствует его же сжатость.” Но эти две обрывистости вторят одна другой, поскольку обе связаны со смертью: афористичная с суицидальной, со смертью-как-угасанием; жертвенная со смертью-как-несмертием и пытается уладить дела с бесконечным циклом пересмертей-перерождений.

Эта книга могла быть написана в таких главах: глава 1: *Ночь и День* [посредством matte]; глава 2: *Ночь и Ночь* [посредством matte¹]; глава 3: *Ночь ради Дня* [как в *Дне ради Ночи*]; глава 4: *Ни День, ни Ночь*.

¹ Синий экран, наложенный фон.

Кто Будет Предупреждать Нас О Предупреждении?

Рэнфилд говорит Харкеру касательно грядущего путешествия последнего в Трансильванию: "И, молодому как вы, какое дело, если это будет стоить вам некоторой боли – или даже немного крови?" Предупреждение, которое таит реальную опасность, даже когда кажется что пророчество выдает худшее, что может произойти. В точности тогда, когда персонаж улавливает намек на то, что что-то столь ужасающее, превосходящее былые (или теперешние) возможные ожидания, может вскоре с ним произойти, он говорит себе *Если бы я только слушал тогда*, а именно не учитывать то, что настоящая ситуация должна раскрыть ему, что это предупреждение было вводящим в заблуждение, поскольку оно гласит, что худшее, что может случиться – что он потеряет малость крови или даже, поскольку можно спорить сколь мала малость, что он умрет от потери слишком большого количества крови. Это предупреждение утаивает, что опасность – не прекращение жизни, но помешательство и неслертие; посему оно было преувеличением, скрывающим от него, что никакое преувеличение не сможет раскрыть опасность, угрожающую ему.⁴

Ложные Пороги и Воображаемые Линии

Люди, которые спускаются по лестнице⁵ не глядя и все же не падают (например, старый Господин Хидетора, которого чудовищность навалившихся на него бедствий погружает в транс когда он спускается вниз по лестнице в *Ран* Куросавы), или движутся по кругу, разговаривая не глядя один на другого и все же не сталкиваются один с другим, путешествуют без особой причины по ровной местности. Эти путешествия – знак того, что порог был достигнут. Порог вампирского логова в *Вампире* Дрейера не у двери, а у округи, по которой путешествует Аллан Грей; порог дома Марии в *Жертвоприношении* Тарковского – там, где Александр падает с велосипеда. Посему остережение это предостережение⁶ (в состояниях измененного сознания то же в случаях с: *расположенный* и *предрасположенный*, *оккупированный* и *предоккупированный*, *увещевание* и *предувещевание*, возможно, мудрецом становится тот, кто долее не нуждается в премудрости), в том смысле, что должно заранее предупреждать *догадкой* о том, где расположен *ложный порог*, и остерегаться и его, и того чтобы быть обманутым порогом, кажущим себя.? Догадка должна быть взята здесь так, как она обнаруживает себя в экспериментах, проведенных Лоуренсом Вейскранцем на *псевдослепых*: тогда как пациенты с поражением зрительной коры (striate cortex) или первой визуальной области коры предположительно были абсолютно слепы в зоне зрительного поля, относящегося к поврежденной части, обернулось это тем, что все же они могут распознавать в этой зоне начало и окончание зрительных событий, а также их направление. Когда их спрашивали о том, как они наловчились этому, пациенты отвечали, что они угадывали, ведь они ничего не видели.⁸ Эти предчувствия должны быть спарены со стратегиями откладывания, иначе возможно попадание в худшую из тюрем. Отсюда абсолютная важность состояний *критической точки*⁹ (или около критической точки), и *сверх-/под-* состояний (как в сверхнасыщении и подхолаживании (undercooling))¹⁰, такого как йога.

Преемственность кармы, карма как преемственность должна быть разорвана йогой, которая не должна сама быть прервана провалами (lapses) (пассаж из жизни в смерть, или из бодрствующего состояния в сновидческое состояние, не должны случаться в некоем провале; йог должен люцидно пронизывать состояния сознания, которые в норме не доступны в бодрствующем состоянии, например сон). Любые примеси, в форме отвлечения, запрещены: чистота необходима не на моральных уровнях, но как в сверхнасыщении и подхолаживании, дабы задержать катастрофический фазовый переход, иметь продолжительность там, где в норме возможен прерывистый прыжок. Осадочность приводит к обрывистости, это – это в *этом мгновении ока*, с которым осадковыпадение случается в метастабильном, сверхнасыщенном растворе при введении примесей. Он знал, что порог был пересечен и что подхолаживание продолжалось, потому что он внезапно начал действовать с величайшей благоразумностью, хотя особых внешних изменений заметно не было, и внутренних тоже (никаких расширений спектра и чувствительности [как происходит в далеких от равновесия рассеивающих структурах]), кроме четкого чувства, что величайшая благоразумность была обязательной теперь. Критическая точка и *сверх-/под-* феномены, позволяя одному состоянию переходить в другое (сказано в Дзен: когда ты достиг вершины горы, продолжай взбираться), исследовать их (есть ли сфера безвозвратного тюрьма? Может ли, если не само, то по крайней мере то, во что кто-то был изменен [не украден и не замещен] преодолеть ее?) без неожиданного фазового перехода (наплыв в фильме должен в основном быть использован для указания на поддержание состояния по ту сторону порога фазового перехода), удерживать возможность вернуться назад (метастабильная память, которую некто имел тогда, скорее чем бытие возможности эвокации того, что уже прожито – это, явным пересечением точки невозвращения, было забыто – заключено в этой

обратимости).¹¹ Без помощи феноменов, которые позволяют отложить фазовый переход, будет нельзя вернуться на другую сторону. Не только двери закрываются невосстановимо позади персонажа, вошедшего в вампирский замок, – он не может пройти более по мосту, только под ним: подземные ходы (погребца) повсюду. Мост-обращенный-в-подземный-ход это секретный пассаж (замок исторического Графа Дракулы сажателя-на-кол и замки вампиров в фильмах и романах перфорированы секретными ходами) через пространство к его секрету, лабиринту. Если Харкер Херцога может вернуться, то только потому, что он теряет свою память, становится амнезийным, прибывает в Висмар как другой, как вампир.

Я имею два способа определить порог в лабиринтоидную сферу несмертия:

– мое тело, чувствуя близость и неизбежность порога, и не обманутое моей продолжающейся ментальной рационализацией, совершает неумелое действие, лучше всего описываемое как трипующее, чтобы дать мне время обдумать, хочу ли я пройти через своим односторонним путешествием в измененную сферу, беря во внимание что на самом пороге я не имею шанса выбирать, принимать решение, раз я тогда и там введен в транс, таким образом не имею собственной воли, и нахожу себя при выходе из транса уже на другой стороне порога, “в” лабиринте, всегда уже “в” лабиринте. О том, кто достигает окрестности порога без блуждания, галлюцинирования или слышания голосов позади него и кругом, я могу сделать вывод что он или она полностью лишены интуиции и глухи к своему телу, либо же что он спиритический мастер, йог или суфий, умеющий пересечь порог без прохождения через провал и таким образом может все еще делать решение на самом пороге.

– другие говорят мне в определенной точке, что они не могут далее прогрессировать и поворачивают назад и оставляют меня. Сфера, в которую лишь я один могу войти, в которую я не могу в принципе войти с другими – моя смерть. Харкер дважды должен был принимать решение в определенной точке: на мосту где другие отказываются прогрессировать (они знают, или по-крайней мере чувствуют, что это точка невозврата) и у двери в вампирский замок. Именно первый из вышеупомянутых – реальный порог. Таким образом, реальное решение имеет место на мосту; у двери в вампирский замок решать уже слишком поздно.

Мина была похищена и привезена в вампирской карете в его замок. Харкер, доктор Фон Хелсинг и три других друга сформировали отряд чтобы освободить ее и истребить вампира. Во время погони его преследователи видели дома на обоих берегах извивающейся реки и замки на обеих сторонах расселины. Ни моста, соединяющего две ее стороны. Они были вскоре даже более удивлены избытком мостов, пересекающих только участки земли. На вопрос Харкера: “Из-за какого извращения захотелось кому-то тратить чье-то время, конструируя эти бесполезные мосты?” Господин Артур Холмвуд предположил, что поскольку они были сейчас в некоей старинной части мира, они должны были ожидать встретить характерные для аристократической культуры черты, одной из которых является сниженное внимание к ценности и пользе. Они возобновили свою погоню. Вскоре Мина смогла заметить отряд. Дистанция между каретой и преследователями постепенно сокращалась, так что она начала чувствовать проблески надежды, что она может еще быть спасена. Ее надежда усилилась когда карета неожиданно начала двигаться по одной и той же округе назад и вперед (из дневника

Харкера относительно его путешествия в замок Дракулы в *Дракуле* Стокера: «Экипаж шел на большой скорости прямо, затем мы сделали полный поворот и поехали по другой прямой дороге. Мне казалось, что мы просто ездим снова и снова по одной местности; и тогда я заметил одну выдающуюся точку, и обнаружил, что так оно и было»).¹² Карета, вероятно, достигла *воображаемой линии*. Оттуда могла видеть отряд приближающимся; еще немного, и они настигли б ее. Но в этой точке карета двинулась вперед на полной скорости. Когда преследователи приблизились к тому же округу, где происходило движение назад-вперед, она неожиданно и необъяснимо впала в уныние. Момент спустя она увидела что преследователи остановились, затем спешили. После многого потраченного времени они пришли к пониманию, что

им может понадобиться построить мост чтобы пересечь местность, по которой карета двигалась назад и вперед.

Очарованная Неподвижность и Квантовое Туннелирование

Двери или открываются сами, или вампир туннелирует сквозь них в монтажном наплыве (*Дракула* Броунинга) или склейке. Эти наплыв или склейка между двумя кадрами вампира, в первом из которых он или она отдалены, например, в конце длинного коридора (согласно зеркалу, он или она не в той локации), и во втором из которых он или она рядом с жертвой (согласно зеркалу, он или она не в той локации тоже)¹³, может или указывать что будущая жертва вампира только что претерпела провал, или что вампир туннелировал сквозь промежуточное пространство¹⁴ (“Я видел женскую фигуру, стоящую у изножья кровати... Каменная глыба не могла быть статичней... Только лишь я пристально уставился на нее, фигура оказалась смещена и была теперь ближе к двери” [*Carmilla*]);¹⁵ в *Полуденных сетях* Майи Дерен главная героиня меняет локацию на лестнице без покрытия промежуточного пространства; в *Дракуле* Броунинга Дракула туннелирует сквозь паучью сеть без дыры в сей ткани). Туннелирование в фильмах о вампирах, которое становится возможным благодаря неопределенности момента (вампир движется или в покое?) или же благодаря позиции несмертного, применяется не только в случае дверей (*Carmilla*), но также в отношении к пространству-времени между двумя кадрами или между планами одного кадра. Когда туннелирование возникает из-за неопределенности позиции, кадр точки зрения персоны, смотрящей на вампира, должен быть сначала дан наплывом, что предпочтительней того как она дана в *Носферату* Мурнау, начинаясь с одного кадра вампира в одной позиции и продолжаясь наплывом на него, теперь видимого ближе или дальше.

Одна из податей за туннелирование или телепортацию, посредством которых некто движется сквозь воспринимаемые барьеры, такова, что неожиданные, невидимые препятствия будут возникать повсюду, приводя к неподвижности там, где нет различимого барьера.¹⁶ Многие из этих барьеров будут объектами, которые без явной причины не могут быть убраны, объектами, которые погружают в транс,¹⁷ лишают кого-либо его локомоторной способности. Так, касательно обобщенной телепортации, подвижность долее не будет сдерживаема только в ограниченных случаях, таких как транс, психотические эпизоды (Рода Вирджинии Вулф: “Также в середине двора, кадаверозная, ужасная, находилась серая лужа, когда, держа конверт в моей руке, я несла сообщение. Я вошла в лужу. Я не могла пересечь ее. Идентичность покинула меня. Мы – ничто, сказала я, и упала. Меня сдувало как перышко. Меня снесло вниз в тоннели. Затем, очень-очень осторожно, я переставила ногу. Я наткнулась рукой на кирпичную стену. Я возвращалась очень болезненно, вытягивая меня назад в мое тело через серое, кадаверозное пространство лужи”¹⁸), и экзистенциальная тошнота (Сартр' Рокантен: “Я увидел клочок бумаги, лежащий возле лужи... Дождь промочил его насквозь и скрутил его... Я наклонился, уже радуясь прикосновению к этой кляклой пульпе... Я был неспособен. Я простоял согнувшись секунду, я прочитал ‘Диктант: Белая сова’, тогда я выпрямился, с пустыми руками. Я больше не свободен, я не могу долее делать то, что я хочу”).¹⁹ *Qua va? Как дела? Как могут дела идти хорошо, когда эти неподвижности происходят?*

Станиславский: “Этот важный творческий момент называется на актерском жаргоне «я есмь»... во время моей неудачной [воображаемой] прогулки по фамусовскому дому был один момент, когда я подлинно почувствовал бытие (там) и поверил ему. Это было, когда я отворил дверь в аванзал, потом затворил ее и отодвинул большое кресло,²⁰ почувствовав даже намек на физическое ощущение тяжести его (в этом действии). В этот момент, длившийся несколько секунд, я ощутил правду, подлинное «бытие», которое рассеялось, как только я отошел от

кресла и опять очутился в пространстве, точно в воздухе, среди неопределенных предметов.”²¹ Как может бессмертный чувствовать и говорить *я емъ*, когда объекты или не могут быть сдвинуты вовсе,²² или, что еще более пагубно, если они движутся сами собой перед ним, если они стали самодвижущимися: крышки гроба, что открываются сами собой, и корабли, что прокладывают свой путь сами (“Корабль, [транспортирующий Дракулу]... нашел гавань без управления, хранимый рукой мертвеца” [*Дракула* Стокера]). Именно поэтому мы часто видим в фильмах о немертвых смертных кого-либо, быстро протягивающего свою руку чтобы удержать твердые статичные объекты, ведь они могут в любой момент двинуться сами собой: нож, сам соскальзывающий с булки, и ключ, падающий после остановки на одной из ступеней лестницы в *Полуденных Сетях*. Отсутствие препятствий, проистекающее из само-подвижности объектов, очень ущербно для невоплощенных или диссоциированных, из-за препятствий, позволяющих им оказаться в фокусе: “Когда это ощущение дереализации возникает при ходьбе, я стараюсь продолжать двигаться вдоль здания или дверного проема, пока не стану снова кем-то”²³ – нарциссические объятия самого себя.

Когда какой-то объект или движение оставлено на самое себя, оно имеет качество быть неостановимым. Отсюда следует и отсутствие того, кто дает ему ход,²⁴ и гипноз того, кто наблюдает его или против кого он направлен.

Когда немертвый не туннелировал сквозь пространство, но покрыл его по всей продолжительности, он сделал это в сомнамбулической манере, не двигался двигаясь. При сомнамбулическом способе передвижения пешеходы дублированы: одна часть идущая, претерпевающая локомоторные движения; другая неподвижна, лишь смотрящая будучи транспортируемой, не имеющая чувства контроля над ходьбой (*стоять на собственных ногах*: думать или действовать независимо).²⁵ Разделение этих двух компонентов происходит в *Vampire*, когда Грэй спотыкается о *ложный порог*. Парадоксально, что когда сомнамбула сидит, он или она дает впечатление, что он или она движется: те четыре человека, сидящие снаружи дома уставившись на пейзаж в *People in the Sun* Хоппера, производят впечатление нахождения в движущемся поезде.

В *Полуденных Сетях* и *Немертвой* Роб-Грийе не кадры долее разделены по движению, а сцены, в то время как монтажные стыки пролиферируют внутри каждой сцены. Движение/жест/произносимое бессмертного плавно продолжительны поперек не-смежных пространств-времен. То же происходило бы с живыми, будь телепортация ставшей допустимой.

Muscle происходит от латинского *musculus*, уменьшительного от *mus*, мышь. Мыши и крысы пролиферируют в печально известной чуме фильмов о вампирах, как если бы человеческие мускулы соскользнули с них и двигались вокруг, оставив их параличу страха или ооченению (*rigor mortis*) органической смерти.

В *Ностальгии* Тарковского панорамирование, переходящее с жены на переднем плане на дочь на среднем плане, на мать на заднем плане, снова на жену, теперь с ее ребенком на дальнем заднем плане показывает пример туннелирования или дублирования. В том же фильме, тогда как Юзефсон открывает дверь, по каждую сторону которой пустое пространство, и переходит на другую сторону, поэт туннелирует сквозь пустое пространство – попытайся Юзефсон сделать то же, он бы натолкнулся там на пространство. Став свидетелем туннелирования, я не был удивлен встретив дублирование: отражение, которое поэт видит в зеркале, не его, но Юзефсона; в свою очередь последний дублирован дразнящим мимом. В *Солярисе* Тарковского мертвая жена дублирована репликами, которые полагают, что можно туннелировать сквозь запертую дверь, каждый раз серьезно ранясь в своих попытках попасть на другую сторону; прекращение новых репликаций совпадает с научением одной из реплик не пытаться туннелировать сквозь дверь.

В *Профессия: Репортер* Антониони, фильме, имеющим дело с дублированием между Робертсоном и Локком, туннелирование присутствует и в форме панорамы: с Робертсона и

Локка, стоящих и спокойно разговаривающих на балконе, на них же, продолжающих свою дискуссию в примыкающей комнате, однако Локк теперь без рубашки и обильно вспотел; и в форме длительного следования за героями мимо оконных перегородок. В *Вампире* туннелирование Грея, например в кадре, где камера панорамирует с него, стоящего спокойно и глядящего на уменьшенный скелет, на книги, на череп, затем на него, теперь в другом конце комнаты, сопутствует его дублированию/диссоциации.

В фильме Роя Уорда Бейкера *Любовницы-Вампириши* за кадром лица вампира под вуалью следует крупный план ее лица, хотя она не поднимала саван. Этот монтаж должно быть был сделан с точки зрения мертвых, поскольку они часто испытывают такое успешное туннелирование зрения через вуаль. Но что они дополнительно испытывают, так это туннелирование сквозь них иногда настоящей занавеси, если ей случается быть в локации где они мнимо находятся (*Study after Velazques Portrait of Pope Innocent X*, *Study for a Portrait*, *Study for Crouching Nude* и *Head IV* Френсиса Бэкона), но чаще – галлюцинаторной занавеси. Это настоящий саван ревенанта: он или она утаен тем и замурован внутрь того, что позади него.

Ее лицо, с его выраженной овальной формой, дает впечатление что кругом него повязан шарф. Повяжи она настоящий шарф вокруг своей шеи, это не отпугнуло бы атаку вампира на нее, ведь его зубы могут прорвать или туннелировать сквозь шарф. А вот ранее упомянутое впечатление отшугнуло его.

В *Гражданине Кейне* Уэллса яснейший показатель крайности изыятия, которого Кейн достиг за знаком “Посторонним вход воспрещен” и за решетками, которые закрывают его самодостаточный дворец от других, – то, что камера, которая повсюду в фильме может туннелировать сквозь стеклянную крышу в длительном движении снаружи ночного клуба в его интерьеры, может войти в его комнату только одновременно оставаясь снаружи: на кадр внутреннего убранства его спальни наложен снег снаружи.²⁶

Нужен Кьеркегоров скачок чтобы перейти от туннелирования (субатомная частица может иметь добавочное количество энергии как задаток из принципа неопределенности Гейзенберга, и преодолеть энергетический барьер) к нормальному состоянию, таковому бытия остановленным препятствиями слишком высокими, чтобы перескочить их традиционным путем.

Зазоры

Запись от 28 октября из дневника Харкера в *Дракуле Брэма Стокера* Коппола гласит: “Мы покинули Лондон поездом, и пересекли Английский канал в ту же ночь по бурному морю. Нет сомнения в пассаже графского корабля. Он командует ветрами, но мы все еще имеем преимущество. Поездом мы можем достичь румынский порт в Варне за три дня; кораблем это займет у него минимум неделю. Из Парижа мы пропутешествовали через Альпы в Будапешт. Графу нужно обогнуть Гибралтарскую скалу, где мы выставили дозор, и затем дойти до черноморского порта Варна, где мы встретим его корабль и сожжем его в море... Графов корабль прошел мимо нас в ночном тумане к северному порту Галатц.” Преследователи ошибочно предполагают, что вампир движется согласно карте, в непрерывно длящемся пространстве, градуально. Но у вампира нет траектории. Амнезия, в которую впал Харкер Херцога на его пути из Трансильвании в Висмар – последствие в меньшей степени его травматичного пребывания в замке вампира, чем отсутствия непрерывно длящейся траектории между этими двумя районами.

В тяжких последствиях II Мировой Войны реальность была в образе той улицы в флорентийской секции *Пайзы* (1946) Росселлини: пространство, опустошенное снайперскими пулями и которое может быть пересечено, с риском для жизни, только с помощью примитивной куколки. Базен: “Техника Росселлини несомненно сохраняет вразумительную последовательность событий, но те не скованы как цепочка и звездочка колеса. Разум вынужден скакать от одного события к другому, как кто-то скачет с камня на камень при пересечении реки. Может случиться так, что чья-то нога запинается между двумя камнями, или что некто промахивается и соскальзывает. Разум действует похоже. На самом деле, сущность камня не в том, чтобы позволять людям пересекать реки без замачивания их ног...”²⁷ Может живущий Марксист безопасно пересечь реку Базена средствами одного или более Эйзенштейновых *патетических скачков*? Нет, поскольку такие скачки происходят в пределах модели диалектической органической прогрессии, так что каждый проваливался бы, если следующий кадр пропущен: “Наименьшая часть должна соотноситься с наибольшей так, как наибольшая со всем множеством... Именно в этом смысле множество отражено в каждой части.”²⁸ В то время как Эйзенштейновы патетические скачки неспособны покрыть такие зазоры, кино-глаз Вертова может: “Теперь я, камера... свободен от ограничений времени и пространства, я соединяю любые данные точки во вселенной, не важно где я заснял их.”²⁹ Зазоры, о которых пишет Базен, не позволяют нам понять их в вампирских фильмах. Женщина в *Полуденных сетях*, которая туннелирует с одного места на лестнице на другое, и которая перемещается из дома на пляж за один шаг, определенно может пересечь какую-то реку, даже если зазоры между выступающими камнями в ней случатся быть слишком широкими чтобы нормальная персона могла безопасно ее пересечь; но она *мертвенно остановлена* застыванием, специфичным для немертвых.

Базен: “Непостижимо, что знаменитая сцена охоты на тюленя в *Нануке* не должна показать нам охотника, лунку и тюленя, все в одном кадре. Это попросту вопрос отношения к пространственному единству события в момент, когда расщепление его изменило бы его из чего-то реального во что-то воображаемое... [сцена в *Луизианской Истории*] поимки аллигатором цапли, запечатленная в один панорамный кадр, восхитительна...”³⁰ Столь долго, сколько две группы в кадре осведомлены о смертельной угрозе, которую одна или обе из них представляют другой, Базеново очерченное запрещение монтажа весомо. В *Крови Животных* Франжю, тогда как овцы, подготавливаемые к забою, чувствуют то, что с ними произойдет, лошадь, ведомая к бойне, иногда беспечно опускает голову понюхать землю, словно с ней ничего не может случиться. Затем она внезапно убита:³¹ случайность. Так сильно непонимание лошади

перед лицом неминуемой смертельной угрозы, что оно навязывает специфичный вид монтажа: долгий кадр лошади, беззаботно нюхающей землю встык с крупным планом ее, застреливаемой. Здесь мы имеем закон монтажа: каждый раз, когда два человека или человек и домашнее животное находятся в кадре и кто-то из них совершенно не осведомлен о нахождении в неминуемой угрозе, появится склейка, хочет ли этого *чувствительный* кинодел или нет, между тем кадром и кадром в котором тот человек или то животное убиваемы. В отсутствие склейки мы, аудитория, будем предполагать, что мы прошли через провал, и что убитое или серьезно пострадавшее животное или человек были замещены в кадре дублем, что это последний был убит или серьезно пострадал, или же что это именно оно само было повреждено или убито дублем человека или животного, в чьем присутствии он или она находятся, потому что его или ее удивление – таковое съедаемого имитированным животным.

Базеново “Бесшовное платье реальности” не может существовать нигде кроме как там где смерть была сведена к органической гибели. В сферах бессмертия и помешательства, реальность полна, как в работах Роб-Грийе и Руиса, зазоров, или, как в *Короле Лире* Годара, где монтажер фильма сшивает вместе куски пленки от двух кадров, полна швов.

Провалы

В *Дракуле* Стокера, Харкер теряет сознание по приближении к вампирскому замку: “Я должно быть спал, ведь определенно, если бы я был полностью бодрствующим, я должен был заметить приближение столь заметного места”; в *Носферату* Мурнау Харкер теряет сознание при покидании вампирского замка. Граница, место входа лабиринтоидной сферы бессмертия, недостижимо, поскольку спрятано тем трансом, что захватывает кого-либо там (*entrance* п. 2. A means or point by which to enter; *entrance* v. tr. 1. To put into a trance [*American Heritage Dictionary*]).³² Если кто-то, кто не спиритический мастер, не погружен в транс на входе какого-то места, это указывает на то, что последнее – не лабиринт. Вхождение в и выход из сферы бессмертия происходит в провале, и потому пропущено.³³ За исключением мастера йоги/дзен, кто-либо всегда уже бессмертен.³⁴ Вы не можете ни войти, ни покинуть лабиринт; и вы всегда были потеряны в нем, что значит что вы не можете быть найденным там. Находитесь ли вы тогда всегда в лабиринте, которого вы не можете покинуть? На карте лабиринт имеет форму одной линии, которая извивается вновь и вновь, вьется и распутывается, формируя фрактальный объект с измерением между одним и двумя, со следующими двумя последствиями. Во-первых, лабиринт есть весь граница и, следовательно, нельзя быть полностью внутри него: если и можно спрятаться в лабиринте, то не потому, что спрятавшийся – внутри лабиринта, ведь лабиринт удерживает его на внешней стороне (таким образом, он имеет ауру), – но потому, что таков лабиринт, что спрятавшийся потерян. Во-вторых, провалы наверное происходят с тем, кто в лабиринте, поскольку он не имеет расширения 3, не полнообъемен.

Не может быть понимания примитивных культур без претерпевающего овладения, ведь если понимание есть форма овладения в нормальном смысле этого слова, они обратно должны овладеть нами, своим способом, или, скорее, то, что владеет ими, должно также овладеть нами. Мы можем включить их в историю и память только если они могут овладеть нами, что вовлекает нас в амнезию, в провалы, в то, что удерживает снаружи. Настоящее отношение предполагает этот несбалансированный, двусмысленный (поскольку оно содержит два значения слова *овладевшие, possession*) обмен. Не случайно, что записи (и в случае *The Tablets* Арманда Швернера, ложные записи), которые мы имеем о древних культурах, усыпаны дырами, провалами, фрагментированы, ведь примитивное более родственно первичному процессу, наиболее близкое к бессознательному, которое само полно провалами (шизофреник: “Я повернулся кругом и сделал что-то и посмотрел на мои часы, и они прыгнули на полтора часа”).³⁵ Тогда как в случае примитива эти пробелы, дыры не производят двойственности смысла, но абсолютную необходимость для того, кто подвергается им, в *The Tablets* они вызывают умножение интерпретаций.

Фильмы о пробелах в сознании и дезориентации очень важны в кинематографе, поскольку кинематограф сам большей частью сделан из изменений места и фокуса.³⁶ Вальтер Беньямин пишет в “Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости”: “Произведения искусства дадаистов... ударяют зрителя как пуля... они удовлетворяют запросу фильма, отвлекающий элемент которого также первично осязаем, будучи основанным на изменениях места и фокуса, которые периодически нападают на зрителя.”³⁷ Классический кинематограф пытается утаить такое периодическое изменение посредством гладкого монтажа. Эти изменения фокуса и локализации и освещения должны бы скорее быть выведены на передний план не только в структуралистском, модернистском исследовании среды и специфичной формы искусства, которым кинематограф является,³⁸ но также через яркое освещение фильмов, которые имеют дело на уровне содержимого с такой реальностью как фильмовая. Надо не

забыть сказать *en passant* (но не слишком быстро), что пули (или вещи с их скоростью: амнезию в контузии вызывает не столько материал, который пересекает мозг, сколько его ускорение) были причиной многих контузий, которые привели к амнезиям, и, следовательно, в создании в реальной жизни, и вне всех фильмов, “изменений места и фокуса, которые периодически нападают” на амнезийного (*Memento* Нолана).

Маргерит Дюрас критикует большинство киноделов за снисходительное отношение к зрителю, которое обнаруживает себя, например, в том, что они показывают ему или ей все последовательные стадии какого-либо действия, как если бы он или она были болванами, которые не смогли бы иначе понять, что происходило. Дюрас только отчасти права в своей настойчивости, что длимость в изображении действий может быть обойдена: введенная в общее употребление привычка давать зрителю картину целиком, что происходит проецированием того, что было пропущено, делает экстремально сложным для кинодела помешать такому проецированию, и помеха ей иногда должна быть, ведь в некоторых случаях между двумя кадрами ничего не произошло, формируя мнимый монтаж встык. Роб-Грийе пишет: “Длительность современной работы ни в коем случае не краткое изложение, сокращенная версия более продолженной и более ‘реальной’ длительности, которая была бы у анекдота, у повествовательной истории. Здесь, напротив, абсолютная идентичность между двумя длительностями. Вся история *Мариенбада* происходит не за два года, и не за три дня, а точно за один час с половиной”³⁹ – поведать, что существование этого мужчины и этой женщины в Мариенбаде “продолжается лишь пока фильм продолжается.”⁴⁰ Общая характеристика Роб-Грийе корректна; тем не менее, я не думаю, что это полностью показано на примере *В Прошлом Году в Мариенбаде*. Ведь вовлечение структурирования фильма в терминах сцен – сцена это “единое действие... которое в норме имеет место в одной локации и в один период времени” – таково, что есть повествовательный эллипс между каждыми двумя сценами, с тем последствием, что зритель не сдерживаем от наполнения его длительностью. Зритель может еще быть удерживаем от наполнения его длительностью различными путями: в случае если персонажи могут до сих пор быть изумленными, достаточно сделать их пораженными и дезориентированными в начале каждой сцены, так подсказывая зрителю, что не прошло времени между не-смежными локациями-временами, и, следовательно, удерживая его или ее от проектирования любой перемены времени между ними, и диететический мир, представленный произведением, длится тогда только время проекции последнего. В случае если персонажи не изумлены диететическим монтажом встык, такой переход от одной последовательности кадров, полной стыков, к иной в других локации и времени должен происходить средствами либо склейки движения (парадоксальная продолжаемость на уровне изображения), как в *Послеполуденных Сетях*, или склейки двух последовательных частей делящейся фразы, произнесенной в звуковой дорожке (парадоксальная продолжаемость на уровне звука). Например, хотя кадр 24 в *Немертвой* показывает женщину и мужчину, отправляющихся в Бэйкей, и кадр 25 показывает их прибывающими туда, Лэйла, говорившая на звуковой дорожке “Вы иностранец... Вы потеряны...” в первом кадре, продолжает свою фразу в звуковой дорожке в следующем (кино-роман тут эксплицитен: “продолжая ее фразу”): “Вы только что прибыли в Турцию легенды...” – это делает невозможным для зрителя предположить, что какое-либо время действительно прошло между направлением в сторону Бэйкея и прибытием туда. Одна частность такой ситуации в том, что Внешнее долее не то, что принадлежит к другой локации-времени, поскольку через монтажную склейку движения и/или последовательных частей одной фразы различные локации-времена уже не разделены, но формируют один ансамбль; скорее, Внешнее теперь внутри той же самой локации, так что тогда как кто-то долее не приветствует смены кем-то локаций-времен, некто делает это в начале второго кадра при каждом монтажном стыке в той же локации.

“Build-up: 1. Драматический монтаж, ведущий к кульминации в действии; 2. Вставка кадров для обозначения утерянной секции или кадра в рабочем позитиве.” Все после этих

утерянных секций, этих пустоток переживается как кульминация, как изумление. Должно иметь *sangfroid*, хотя не в эти подобные гибернации провалы, а по неожиданном выходе из них. Как стартовать (начать) без стартования (бытия изумленным)? “Как может невыполненное быть уничтожено?” “Только уничтожением невыполненного.” Было ли сатори произведено этим подобным коану ответом? Только когда изумляющее, жуткое уничтожено – тогда незавершенное, запоздание в том же движении также уничтожено. Только те, кто долее никогда не бывает поражен, могут решительно сократить.

Дракула Брэма Стокера начинается с акцента Харкера на учет времени: “3 мая. Бистрица. – Покинули Мюнхен в 20:35 1 мая, прибыли в Вену рано следующим утром; должны были прибыть в 6:46, но поезд опоздал на час. Будапешт кажется замечательным местом... Я боялся отходить очень далеко от станции, так как мы прибыли поздно и хотели стартовать как можно ближе к корректному времени.” (Минув мост, [у Мурнау] Харкер отсюда всегда опаздывает, не достигая двери вовремя чтобы открыть ее самому: она открывается сама – он обращается в свидетеля.) Продолжается (*Дракула*) эмфазой на хронологическое время – что есть хронология, как не учет времени, так что события, принадлежащие прошлому, не должны бы наступить слишком поздно, это в будущем, и события, которые должны бы наступить в настоящем, не произойдут слишком рано, в прошлом, или слишком поздно, в будущем – через редакцию истории Миной: множество писем и дневников различных героев, то есть фрагментированные и из-под разных углов записи о случившемся, делает возможным монтаж округ вечностей и провалов некоторых персонажей, чтобы создать гладкий нарратив. Тогда как переход от главы III к главе IV (“Дневник Джонатана Харкера – *продолжение*”) и переход от главы I к главе II (“Дневник Джонатана Харкера – *продолжение*”) каждый происходит после эксплицитного провала – глава III начинается с “И я погрузился в бессознательное” и глава II начинается с “Я, должно быть, спал, ведь определенно, если бы я полностью бодрствовал, я должен был заметить приближение столь заметного места” – подчеркнутые переходы (*продолжение*) от главы II к главе III, от главы XIV к главе XV, от главы XV к главе XVI, и от главы XVI к главе XVII не происходят после явного провала. Заголовки “Глава XV, дневник доктора Сьюарда – *продолжение*,” “Глава XVI, дневник доктора Сьюарда – *продолжение*,” “Глава XVII, дневник доктора Сьюарда – *продолжение*,” “Глава III, дневник Джонатана Харкера – *продолжение*,” также как “Глава IV” (начало главы IV продолжает дневниковую запись из предшествующей главы) – это вставки/вырезки (функционирует ли *продолжение* как наплыв?), подразумевая существование провалов, которые иначе не были бы чувствующимися.

Dans le temps некто был всегда во времени. Более нет; это *время от времени* переживается буквально шизофрениками, эпилептиками и людьми на ЛСД. Только иногда возвращаются они к *e'est le temps*, то есть к проявлению времени. Но *entre-temps* где они? Эпилептик: “Было около одиннадцати часов, когда я опустила мое перо, почувствовав внезапную усталость... Я сделала чай, взглянула на часы – странная случайность – и увидела, что было десять минут после одиннадцати. В следующий момент я продолжала смотреть на часы, и стрелки стояли на пять и двадцать минут после полуночи. Я провалилась сквозь Время, Длиность и Бытие.”⁴¹ Когда она пытается пойти в свою спальню, она понимает, что не знает дорогу. С эпилептиком, два значения слова *fit* (подходящий; приступ) исключают одно другое. Приходя назад в сознание, привычное уже не таково: первая стадия бытия потерянным – дальнейшее неузнавание привычного места после *petit mal* (абсанса) – *потерянный и найденный*, одновременно. И непривычное становится странно привычным (это часто вызывает столь же много опасений, как и когда привычное становится непривычным): у многих эпилептиков аура, которая возвещает о приступе/помутнении, принимает форму ощущения *dejd vu* (называя аурой что-то вроде “Я был здесь [или был свидетелем или делал это] до этого” или запах без объекта, который мог бы его испускать, как репродукция, которая отделена и от рисунка, и от его локации, т. е. то, что убирает ауру, заинтересовало бы Вальтера Беньямина).

“Он [кинематограф] делает слепок объекта, как он существует во времени и, более того, делает отпечаток длительности объекта.”⁴² Поэтому кинематограф сохраняет также отсутствие времени. Он делает это как документированием эпилептических приступов (*petit mal* (*абсанс*) или *grand mal* (*тонико-клонические*)) и транса, позволяя тому, кто претерпел их, увидеть, что его тело делало когда он отсутствовал (Жан Руш *Безумные господа*; *Стеклянное Сердце* Херцога, во время съемок которого все актеры, кроме одного, были гипнотизированы); так и изображением в игровых фильмах состояний, в которых есть отсутствие времени, в продолжение которого изображаемый не бессознателен (как, например, в фильмах Роб-Грийе [*В Прошлом Году в Мариенбаде...*]). Кинематограф вынужден гораздо больше иметь дело с сохранением этого отсутствия времени, чем с сохранением времени.

В фильмах, манифестирующих квантовые эффекты, такие как туннелирование, можно закономерно ожидать перемежение паттернов интерференции или того, что дискретно, и *vice versa*. В *Сияние* Кубрика, Торренс туннелирует сквозь закрытую дверь кладовой на кухне, и детский велосипед неоднократно минует чередующиеся секции паркета Отеля Обозрение с коврами и без них, производя различимое чередование тишины и звука колес на мраморе. Квантовый мир Роб-Грийе пропитан чередованиями, которые обозначают паттерны интерференции: на обложке изданных в Grove Press в 1965 году двух новелл *Jealousy* и *In the Labyrinth* и в *Немертвой* автор Роб-Грийе и героиня этого фильма соответственно появляются позади оконных жалюзи. В случае *В Прошлом Году в Мариенбаде*, одна говорящая разница между фильмом, срежиссированным Аленом Рене, и тщательным и точным сценарием Роб-Грийе состоит в том, что паттерн интерференции в открывающей секции сценария (“через правильные интервалы, освещенная область, напротив каждого невидимого окна, показывает более отчетливо слепки, которые закрывают стену”) находится вне открывающей секции фильма.

Провалы делают существование тех, кто страдает от них, афористичным только если дополнительно какие-то предметы и события восприняты этими людьми.

В *Стратегии Паука* Бертолуччи, Атос спрашивает у двух беседующих мужчин направление к отелю. Они начинают спорить о направлении, указывая в противоположные стороны. “Когда вы решите [в каком направлении отель], я снова пройду мимо.” Когда во второй раз Атос идет в сторону этих двух спорящих мужчин, *то происходит пересечение воображаемой линии* до того, как он достигает их, так что мы видим его идущим, в точно тех же декорациях, прочь от них, а до сих пор спорящие мужчины теперь поменяли позиции, так что тот, что стоял на экране слева, теперь на экране справа, и *vice versa*. Это указывает на то, что Атос не проходил мимо двух спорящих мужчин во второй раз.

Значительный процент детей переживает опыт эпилепсии в свои первые семь лет, в основном в разновидности *petit mal*. Те многочисленные эпизоды *petit mal*, от которых он страдал ежедневно, привели его к видению мира в цейтраферной съемке (*time-lapse*) (цейтраферная кинематография воспроизводит и отсутствие [пропуск кадров], и конвульсию [отрывистость] эпилепсии), так что все было ускорено, и он мог гораздо легче уследить за тем, что обычно было слишком медленным чтобы быть воспринятым. Когда он стал старше и эпизоды *petit mal* прекратились, мир стал медленней.

Художник Эндрю Уайет изображает Хельгу в столь многих работах – 4 темперы, 12 рисунков сухой кистью, 63 акварели, 164 карандашных рисунка, etc. – в столь многих аттитюдах, позициях, окружениях, настроениях, что в ситуациях, которые не были изображены, она отсутствует для себя самой.

Иногда его речь бывает прервана черным экраном и затем возобновлена в той же точке с “Как я говорил”. В другие разы, хотя кадр не прерван и никакой из присутствующих не перебит, он продолжает перемежать свою речь междометием “Как я говорил”.

Памятные случаи

Крушение его машины было памятным событием не только потому, что он все еще помнил о нем после стольких лет, но также потому, что в то время вся жизнь его пронеслась перед глазами.

В один день 1906 года киноплёнка застряла в камере Мельеса. Ему удалось починить камеру и он продолжил съёмку. При проекции ролика тянувшийся лошадьё трамвай неожиданно стал катафалком. Несчастный случай, произведенный в камере между катафалком и конкой, движущимися на довольно медленных скоростях, и потому имеющими достаточно времени, так что даже их водители обнаружили себя на курсе столкновения, чтобы предотвратить крушение. Крушение между их образами. Не случайно, что это смешение двух вещей, не имеющих чего-либо общего, которое сопровождало редактирование, было связано, как указано появлением катафалка, со смертью, великим взбалтыванием.

Чувствительность к начальным / конечным условиям

Когда бы мы ни имели дело с бессознательным, мы обнаруживаем, как в любой далекой от равновесия (динамической) системе, крайнюю чувствительность к начальным условиям.⁴³ Так что не должно изумлять, что одна из самых достопримечательных характеристик состояния, следующего за смертью – крайняя чувствительность (и суггестивность) к инициальным условиям: здесь финальные условия жизни, инициальные условия смерти. Следовательно, дисциплины, заинтересованные в том чтобы покончить с или хотя бы иметь господство над состоянием Бардо, например йога, упоминают

среди тех “способностей” (powers), которые могут быть приобретены через *samyama*, такую знания момента когда кто-то умрёт. Такое знание позволило бы попытаться быть в наилучшем состоянии чтобы подготовиться к смерти: в медитации, а следовательно, отделенным от настроения (имея полный контроль над потоком сознания и/или абсолютное отделение от него) и обстановки. Тот же эмфазис на этот последний момент находим в Христианстве пятнадцатого века: тогда как в двенадцатом и тринадцатом веках “балансовый лист закрывается не в момент смерти, но в *dies illa*, последний день мира... [великое собрание] в пятнадцатом веке переместилось в комнату больного... Умиравший человек увидит всю свою жизнь будто содержимое книги, и он будет искушаем либо отчаянием от своих грехов, ‘тщеславием’ своих хороших дел или страстной любовью к вещам и персонам. Его аттитюд в ходе этого мимолетного момента сотрет за один раз все грехи его жизни, если он удержит на расстоянии искушение или, напротив, отменит все его хорошие деяния, если он уступит. Финальный тест заменил Страшный Суд...”⁴⁴

Сквозь Неотражающее Стекло

Только лишь кто-либо проходит сквозь неотражающее зеркало, внезапно ли, как в *Орфее Кокто*, или постепенно, как в растворении в *Алисе в Зазеркалье* Льюиса Кэрролла (“Зеркало начинало таять, словно яркая серебристая дымка. / В другой момент Алиса была на другой стороне зеркала”)⁴⁵, он либо приходит к пониманию, что был замещен дублем или обитает с ним в одном разуме, как в *Алисе в Стране Чудес*: “Но если я не та же, следующий вопрос ‘кто в мире есмь я?... Я, должно быть, заменилась на Мабел!’”;⁴⁶ либо же он раньше или позже неожиданно обнаруживает его или ее как другое тело, как в *Утином Супе*. В *Утином Супе* персонаж Граучо Маркса продолжает свою попытку удостовериться, является ли схожесть, которую он видит в рамке зеркала, его отражением или самозванцем даже после моментного и невнимательного перехода на другую сторону. Этот кадр, который одновременно один из наиболее пугающих и один из наизабавнейших, т. е. один из самых ошеломительных в кинематографе, задействует в комической манере набор особенностей, которые присущи немертвым и шизофреникам, например диегетическую закадровую тишину (*silence-over*) и *передачу мыслей* (*thought broadcasting*): весьма подobaюще, что самозванец, знающий в этой сцене каждое импровизированное движение персонажа Граучо, в другой части этого фильма – шпион. Должно ли приписать то обстоятельство, что персонаж Граучо смотрит только на свою схожесть, а не на другие объекты, чтобы решить, смотрит ли он в зеркало, нарциссизму? Или же должно рассматривать эту фиксацию как вызванную очарованием и тугодумием, которые завладевают в таких аномальных ситуациях?

Фрейд пишет об одном из своих снов: “Нагрубив двум моим образованным и выдающимся коллегам только за то, что они евреи [как и Фрейд]... я поставил себя [это активное, в контрольной перспективе, когда это другой путь кругом!] на место Министра... Он отказался назначить меня экстраординарным профессором, и я отомстил в сновидении, вступив в его обувь.”⁴⁷ Будьте осторожны, он дает Вам вступить в его обувь только потому, что, как Лоа, он вступил в Вас. И когда Вы либо намеренно оставляете обувь позади (ваше намерение это его ляпсус) как инкриминирующее свидетельство, и власти заключают в тюрьму другого, указывает ли это, что это другой, не Вы, совершили этот акт, или Вы обнаружите, что убили кого-то, кого другой хотел убить, что Вы сделали ошибку и убили *не того человека* (атака на коллег-евреев); или забываете, в парапраксисе, обувь другого на лекции или, как Золушка, на вечеринке, – люди будут приходить в поисках его, не Вас: ведь он будет всегда давать Вам то, что будет вести к нему, хоть бы и его обувь; Ваше говорение на языке, который Вы не знаете: из тридцати двух шизофреников, галлюцинировавших на английском в одной лечебнице, шестнадцать не могут говорить на этом языке;⁴⁸ или обладание способностями, которые Вы обычно не имеете: Стэн Брэкидж видел как рассерженная Майя Дерен, будучи в вуду, поднимает стандартный кухонный холодильник и швыряет его из одного угла кухни в другой.⁴⁹

Поперек входа в измененную сферу тела или сознания, т. е. вводящего в транс порога, который упущен, я могу быть замещен дублем, и такими симптомами начинается мюзикл Винсента Миннелли *Американец в Париже* – в быстрой сменяемости, с трех инстанций неверной идентичности. Рассказывая нам о себе и том, где он живет, первый рассказчик, американский художник, направляет камеру на определенное здание (“я живу наверху”); когда она останавливается напротив окна, через которое мы видим целующихся мужчину и женщину, он указывает: “Нет, нет, не там: на один пролет выше”. Камера затем возобновляет свой подъем, останавливаясь у нового окна, когда мужчина, лежащий в кровати, только просыпается, смотрит в камеру и говорит: “Voilà!” Второй рассказчик, концертный пианист, говорит нам, что он живет в том же здании; снова камера движется вверх по зданию, останавливаясь у окна

где стоит какой-то мужчина. Голос рассказчика указывает: “Нет, это не я! Он слишком счастливый.” Камера поднимается на другой этаж и теперь мы видим настоящего второго рассказчика. В случае третьего рассказчика, известной звезды мюзик-холла Анри Борель, который наносит визит своим старым соседям, сцена показана кадром с субъективной точки зрения, так что люди, приветствующие его, приветствуют камеру. Он комментирует: “Каждый узнает меня.” Когда субъективная камера останавливается напротив уличного зеркала, и мы видим молодого человека, входящего в кадр поправить свою шляпу, мы слышим как рассказчик предупреждает нас: “Нет, нет, это не я! Я не столь молод.” Покуда многие другие прочтут эти три инстанции неверной идентификации в психологическом ключе: три человека, с которыми три главных героя на момент спутаны, репрезентируют соответственно то, к чему последние стремятся: первый герой, любовь; второй, подавленный, счастье; и третий, молодость; я рассматриваю их как предзнаменование возможности замещения дублем поперек входного /вводящего в транс/ (entrancing) порога в измененную сферу, в которую танец проецирует танцора – проекция, которая происходит явно в балете ближе к концу этого фильма. В последующей сцене только концертный пианист принимает все роли в концерте: пианист, дирижер, перкуссионист и член аудитории, который шумно аплодирует по окончании представления. Свидетельствуем ли мы дублирование, т. е. являются ли какой-либо или все эти участники дублями пианиста, зависит от того, является ли первый момент распознавания поразительной физической схожести, которая намечает возможность дублирования, аффектированным с детерминированной негацией и ассимилированным в неспособность зрителя различить, выглядят ли пианист и эти другие идентично.

То, Что Не Походит на Меня Выглядит В Точности Как Я/То, Что Выглядит В Точности Как Я Не Напоминает Меня

Если столкновение с дублем происходит когда кто-то теряет или свое отражение в зеркале, или свое имя, так что, безуспешно попытавшись интерпеллировать себя в зеркале, его отражение продолжает быть спиной к нему, нет причины ему видеть дублей только в людях, которых другие находят крайне похожими на него: в фильме Фассбиндера *Отчаяние*, основанном на одноименном романе Набокова, *проницательный* главный герой находит дубля, который, согласно другим персонажам и зрителям фильма, не похож на него, сплетающим заговор: использовать его как фальшивое алиби пока совершает преступление.

Чего я боюсь при встрече с дублем, так это и того что другие люди потерпят неудачу при распознавании сходства,⁵⁰ и что моя ответственность будет неопределенно продлена (такое неопределенное продление ответственности – характерная черта бессознательного). В повести Достоевского *Двойник* странная неудача других людей заметить поразительное сходство между Голядкиным и его двойником когда эти двое вместе объединена с их ошибочным принятием его дубля за него когда они находятся в разных локациях. Такое распознавание усиливает то, что подразумевается под нераспознаванием, ведь если другие продолжают приписывать мне ответственность за предосудительные действия, которые я никогда не совершал, это должно сигнализировать то, что я претерпел метамофоз.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.